

empeño de madre e hija en «irse de casa» como también al capital de Gregory Drake, marido de Amparo.

Con todo y con eso, Amparo Miranda Drake sigue siendo —antes de su viaje y al fin de su «temps retrouvé»— nuevo avatar de esa protagonista típica de la narrativa de Carmen Martín Gaité: «la fugada nata».

Para justipreciar el valor de *Irse de casa* conviene advertir que, junto a la intención —espléndidamente servida— de mostrar al vivo los cambios de hábitos, situaciones y generaciones o grupos de la España de hoy desde la memoria de un ayer lejano, pervive y se destaca en la nueva novela el propósito de siempre: la búsqueda del interlocutor.

Aquí los interlocutores son, a veces, meros contertulios, como las señoras chismosas que parlan en la cafetería del Hotel Excelsior, donde ha venido a hospedarse la extranjera (la grabación de estas chácharas es un alarde de neorrealismo). Pero hay luego conversaciones incidentales aunque amistosas y generosas (las de Agustín con el errabundo Marcelo o con la escuálida Alicia en el Bar Oriente, polo de la juventud conflictiva opuesto al Excelsior de las señoras de «la fea burguesía»). Hay diálogos de intimidad mayor —aunque tardía y frustrada—, como los de Amparo y Abel (al fondo la novela rosa, en piadosa parodia). Y hay los monólogos de Olimpia Moret, que se inventa en sus duermevelas el interlocutor que necesita.

El lector de otras novelas de Carmen Martín Gaité descubrirá en *Irse de casa*, sin dificultad, la recapitulación (no la imitación) de motivos, tipos, situaciones, imágenes, procedimientos de aquellas novelas: en una trama nueva, de signo internacional y cinematográfico, transatlántico; y acaso con este pretexto de finalidad (si es que una ficción debe tener alguna que no sea el goce de fingirla): convertir el «guión» insuficiente del hijo en la densa «novela» de la madre; la Calle del Olvido en plaza del recuerdo, y la defensiva esquividad inicial de la visitante en su animada participación en el mundo revisitado y en el proyecto de dar forma filmica (de hecho, novelesca) a todo un mundo, poblándolo de criaturas manchadas de historia, capaces de surgir del olvido porque aún pueden hacer o decir cosas «de las de verdad».

Columbia University

GONZALO SOBEJANO

Alvaro Pombo, *Cuentos Recicladados*, Anagrama, 1997.

Alvaro Pombo, filósofo de formación y poeta en sus primeros libros, es hoy un novelista consumado y singular: *El parecido* (1979), *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983), *El hijo adoptivo* (1984), *Los delitos insignificantes* (1986), *El metro de platino iridiado* (1991), *Aparición del eterno femenino contada por S.M. el Rey* (1993), *Telepena de Celia Cecilia Villalobo* (1995) y *Donde las mujeres* (1997). Su carrera literaria comenzó, sin embargo, en otros géneros: poesía (*Protocolos*, 1973; *Variacio-*

nes 1977) y cuento (*Relatos sobre la falta de sustancia*, 1977). Su posición establecida como novelista —su fase definitiva— le permite el lujo de regresar veinte años después, desde la plenitud de sus poderes literarios, al cuento, género de difícil mercado en España.

Puesto que cinco de los once cuentos que aquí se reúnen han sido recuperados de publicaciones previas, y los otros seis son inéditos, pesa sobre el lector la tarea de juzgar en qué sentido es aplicable la noción de reciclado a la colección entera. Pombo, narrador intelectual y dotado con un sentido lúdico de la escritura, ha optado por decir a las claras qué entiende por «reciclaje» en un prólogo explicativo, medio irónico, medio serio, en el que postulan cuestiones éticas. La metáfora del «reciclaje» se desgrana en (1) reciclaje industrial, es decir, trabajar sobre materias residuales; (2) reciclaje económico o producción para el mercado, que conlleva la noción del «cobro» de los relatos, y (3) reciclaje literario o «robinsoniano» en honor a Robinson Crusoe, cuyas manualidades le permiten aprovechar cualquier cosa que el mar vomita para crear su nueva realidad. Dentro de esta teoría general del reciclaje, se plantea con aparente frivolidad qué roban y cómo roban los escritores, es decir, cómo se sirven de sus materiales de construcción, lo mismo si su procedencia tiene un correlato en la vida o en la literatura. A su vez, Pombo sugiere que nuestra capacidad de crear ficción depende de la imaginación. El lector queda invitado a evaluar en qué medida contribuye cada cuento al reciclaje en sus múltiples sentidos.

En virtud del reciclaje como elemento articulante, las historias no se limitan a ser contadas, sino que son re-contadas o recicladas. Los ejemplos más notables de este fenómeno son «Laki Luky», que quizás convence más como ejercicio de técnica que como relato, y «La semblanza de Muñoz-Vitriera». El primero reproduce la grabación del reportaje que se le hace a un plusmarquista, una vez suprimidas las preguntas del entrevistador, interlocutor tácito en el texto. El segundo, cuenta la historia de un resentido, el Dr. Muñoz-Vitriera, que incapaz de escribir la semblanza de dos folios para el número extraordinario en homenaje póstumo al fallecido ex Rector Villalta, se la recuenta de palabra, en su oficina, a la directora de la revista. La nota biográfica es suplida por una terrible confesión verbal en la que el Dr. Muñoz revela haberle asesinado al admirado ex Rector. El recuento deviene en suplemento: una elaboración literaria de un material que responde a una noción económica y que exige un planteamiento ético del personaje. Puede manifestarse como reportaje («Laki Luky»), nota biográfica («La semblanza de Muñoz-Vitriera»), lección magistral («Alma Mater»), memoria («Avatar con peripetia...») o discurso profesoral («El atropello de don José Maza López») —modalidades discursivas en que Pombo vierte los problemas de conciencia y los saldos con el pasado. Sin minusvalorar los polivalentes sentidos del reciclaje esbozados en el Prólogo, quizás la clave interpretativa más potente por ser expansible a toda la colección se halle en el con-

cepto del reciclaje económico, concretamente en el sentido de que una deuda de conciencia no se puede dilatar más. Las cuestiones éticas se proyectan —invariablemente— como cuentas por saldar en el debe y haber de la conciencia de los personajes.

«Las luengas mentiras» podría considerarse como un ejercicio literario sobre la economía de la mentira. La anécdota, inspirada en una nota que dio pie al cuento «The Liar» (1888), de Henry James, gira en torno a cómo una mínima mentira se enquistaba en la cotidianeidad de una joven pareja y cómo va en aumento, hasta que el amor se desvanece. La pérdida acaba superando a la ganancia momentánea de la mentira, que se asocia al acto furtivo del robo. El protagonista descubre que las mentiras pueden volver a utilizarse (una forma de reciclaje), pero a la larga dejan de ser un mero trámite, «un inexacto apunte contable al haber, que se trasladaría de inmediato al debe» (40), para convertirse en un territorio imposible de saldar o «unas luengas tierras» —de ahí el título— en que el amor acaba por perderse para siempre. En «Alma Mater», una joven universitaria salda cuentas con su novio predatorio, su abatida familia, y su pornográfico profesor. Se gradúa figurativamente del suma y sigue de su vida a través de un gesto concentrado: un suave cerrar de puerta a todo ese mundo caduco y penoso que más vale dejar atrás. En «El atropello de Don José Maza López», un profesor de filosofía, atrapado entre el deseo de impregnar a sus alumnos de la pasión por la filosofía y la necesidad de enseñar según un programa académico, es criticado por transmitir una sabiduría diferida: «son pagarés que nunca se hacen efectivos» (169). El giro que adopta en sus prácticas pedagógicas resulta ser un reciclaje pedagógico fatal que le cuesta la vida.

El lector podrá confirmar que, frente a la evanescencia que caracterizaba a los personajes de *Relatos sobre la falta de sustancia*, los personajes de *Cuentos reciclados* están dotados de una vitalidad y de un sentido ético que les lleva a plantearse la vida como un ajuste de cuentas consigo mismo. El balance más favorable y generoso que se produce es el de la comprensión o compasión por el otro. El yo, lejos de disolverse, consigue un cierto grado de fusión o reconciliación con su pasado, con el otro gemelo, o con cualquier otra disolución del ser, lo cual produce personajes más substanciales que los de la primera colección de relatos de Pombo.

Por no examinar uno por uno los once cuentos, anotaremos que los saldos de conciencia se trabajan a menudo sobre dos ejes articulantes: juventud/vejez y amor/odio, que pueden combinarse en un mismo relato. Aquellos que resultan en la comprensión de uno mismo o en la compasión hacia los demás exigen un darle tiempo al tiempo, por lo que se construyen sobre la distancia del pasado. En «La soberbia de la vida», un escritor que se ha hecho famoso recupera la imagen de un antiguo compañero de pupitre con vocación de escritor, y que ha fallecido en el anonimato. Apellidado Cuesta, su figura gravita sobre la conciencia del

escritor famoso que había sofocado su imagen. El personaje hace balance de conciencia rescatando la imagen diluida de Cuesta y convirtiendo el relato en un homenaje al colega fallecido. En «La tanguilla» la figura de un jubilado cincuentón del Banesto sirve como vehículo de reflexión sobre la vaciedad de la vida. Sus ensoñaciones amorosas de «viejo verde» con una niña de instituto subrayan el vacío de la vida que ha vivido y de la vida desocupada que le queda aún por vivir. «Avatar con peripecia de la reaparecida pitillera...» combina el debe/haber con el rescate de una juventud perdida. Son las memorias de una vieja francesa, repatriada en París, que evoca su juventud como sierva de la Archiduquesa Olga Alexandrovna en las postrimerías de la Rusia Imperial. A pesar de que declara que no va a hablar de sí misma, la evocación de la figura de su antigua ama parece fundirse con la propia («fuieste mi juventud»). Las memorias están motivadas por el empeño forzoso de la pitillera, último recuerdo imperial que quedó en manos de la sierva. Empeñada sin «justipreciarse» (vocablo que se repite demasiadas veces en el relato), la pitillera opera como una magdalena proustiana para esta sierva de la gleba rusa que vive de recuerdos. Y la evocación de este objeto de uso personal, el último objeto de valor que tuvo que vender (el debe), se sirve para otro «empeño»: reclamar su pasado esplendoroso junto a su singularísima antigua ama y así hacer justicia a esta insufrible Romanoff mediante su pluma (el haber).

El eje amor/odio salta a un primer plano en «Solarium», en «Una acción de paz» y en «La semblanza de Muñoz-Vitriera». En «Solarium», una señora mayor y esquizoidea que está a lithium ha convertido el odio que sentía de joven por la fría luz de un faro en su dormitorio, causante de sus insomnios, en un amor desmesurado por la luz solar. A la vejez, toma el sol desde que el sol sale hasta que se pone. Habla y habla consigo misma para descubrir cómo era y cómo es. El lector puede rastrear la disociación de su conciencia (faro/sol, juventud/vejez) a través del haz de luz unificante que es su memoria. En «Una acción de paz» el abad echa de la abadía a dos hermanos huérfanos tras darles la paz, pero gracias a la compasión de unos franciscanos, el mayor aprende a «dar la paz» en hermandad. Su acto restaura milagrosamente el sentido puro de la expresión contaminada por el abad. En «La semblanza de Muñoz-Vitriera» la admiración de un hombre por un hombre excepcional se trueca en odio. No obstante, la directora de la revista está dispuesta a concederle su comprensión e incluso su compasión. Estos giros copernicanos revelan la capacidad de transformación del sentimiento humano. Los problemas de conciencia se resuelven, para bien o para mal, sin una tesis filosófica explícita. No obstante, según la voz del prólogo, «el autor jamás se encoge de hombros ante el destino de sus personajes» (12), y en ocasiones parece que llega a sentir compasión por ellos.

Parece claro que Pombo ha pretendido un giro radical con respecto a su primera colección de relatos, y que, lejos de dismantelar la esen-

cia, estos *Cuentos reciclados* privilegian personajes con sustancia, es decir, capaces de relacionar sucesos. En una palabra, personajes con integridad. ¿Estamos ante un Pombo reciclado? El atento detalle al quehacer cotidiano parece haberle dejado de interesar por su mera intensidad o por no corresponder a nada en particular, como ocurría en *Relatos sobre la falta de sustancia*. Aunque sigue siendo reconocible su capacidad para describir las auras de los recintos y de los gestos cotidianos, éstos corresponden ahora a algo, están en función de la ética del personaje. Y esto también se debe a la invención del reciclaje.

ANA RUEDA

Alfonso Sastre. *The Abandoned Doll/Young Billy Tell*. Trans. Carys Evans-Corrales. Estreno, University Park PA, 1997, 67 pp.

Alfonso Sastre's *Historia de una muñeca abandonada* (1962) and *El hijo único de Guillermo Tell* (1980) represent significant contributions to a lively tradition of Spanish children's theater. These are highly visual and entertaining works, written with a tenderness and humor that are indeed likely to captivate the imagination and sensibility of a child. At the same time, Sastre has imbued these plays with the spirit of social protest and political activism that characterizes his «adult» works. In her translations, Carys Evans-Corrales has masterfully retained all the subtleties and intricacies of meaning that emerge in these plays, capturing the essence of this curious blend of politically-committed and children's theater traditions.

This is the tenth volume in *Estreno's* long-running series of Spanish plays in English translation. The volume contains a brief introductory note by Helen Manfull, who highlights the major themes that are treated in the plays and pays special attention to Sastre's Brechtian connections. Also included is a one-page note on Sastre (written by Evans-Corrales, one assumes), which highlights some of the playwright's most well-known works (*Escuadra hacia la muerte*, *Guillermo Tell*) within his artistic trajectory. The volume is rounded off with a couple of citations containing «critical reactions» from the popular press (*Ya* and *Diario 16*) regarding the 1989 production of *The Abandoned Doll*, two photographs pertaining to this production, and translator's notes which follow each individual play text. The information included in these supplementary sections is apt to be welcomed by both knowledgeable readers and those who are unfamiliar with Sastre's work. However, Evans-Corrales does not provide clear bibliographical information regarding the original sources of the translations and their publication. We are told however, in the introductory profile of Sastre, that the alterations made by Giorgio Strehler in his 1976 Italian production of *Historia de una muñeca abandonada* have